

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

[El arte y lo cómico](#)

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida

cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

El arte y lo cómico

n° 3

abr.2005

semestral

Secciones y artículos [III. Construcciones de la Risa]

El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante

Alejo Steimberg

 abstract
 texto integral
 notas al pie
 autor
 bibliografía
 comentarios
**Abstract**

Se analizará el papel que distintas formas de lo cómico juegan en las instancias de recepción de ciertos objetos culturales populares: el cine clase B y el cine bizarro; se mostrará cómo el efecto cómico pasa a formar parte del objeto, mediante la distancia irónica y el humor. Se recorrerán algunos espacios de circulación de este tipo de cine, observando formas enunciativas y comportamientos codificados. Se establecerá también una relación entre estas producciones visuales y los *géneros de lo imaginario*, postulando para ello una red de consumos que reuniría a una serie de géneros y estilos en torno de una misma sensibilidad estética.

Palabras clave

Cine Clase B- géneros de lo imaginario- efecto fantástico- Freud y lo cómico- camp

Abstract en inglés**The *bizarro* cinema: the comic look inherent in a devious cultural consumption**

This paper intends to analyse the role of different forms of humour in the stage of reception of certain popular cultural objects: B films and *bizarro* cinema. We will try to show how the comic effect becomes part of the object, though ironic distance and humour. To this end we will take a look at some spaces of circulation of this cinema, observing enunciation forms and codified behaviours. We will also establish a relation between this visual forms and the *fantasy genres* of imagination, by postulating a net of consumption that brings together a series of genres and styles, around a common esthetic sensibility.

Palabras clave

B films- fantasy genres- fantastic effect- Freud



Texto integral

1. Introducción: lo cómico, el chiste y el humor. Mecanismos de la risa

*¿Qué es negro por fuera y amarillo por dentro?
Un pollito ninja*

- 1 El humor, lo cómico y el chiste son formas de obtener placer a través de una actividad intelectual (Freud, 1981: 402), manifestándose este placer a través de la risa. Más allá de este marco común, se trata de procesos distintos (pero no por eso necesariamente ajenos entre sí), en los que participan distintos elementos.
- 2 Lo cómico es la más elemental, y la más antigua, de estas tres manifestaciones. A diferencia del chiste y del humor, que se hacen, lo cómico se encuentra (301). En lo cómico participan dos personajes: mi yo y el sujeto (la persona-objeto u objeto personificado) en el que descubro el rasgo cómico (236), aquello que me hace reír. Siempre según Freud, lo que produce hilaridad es un exceso o una falta en la energía utilizada para la acción en curso; en general, un exceso en una acción física (de ahí las gesticulaciones del payaso) o una falta de esfuerzo en un proceso intelectual (lo tonto nos causa gracia).
- 3 En el chiste, en el comentario ingenioso, interviene un tercer personaje, imprescindible: el que escucha, el acólito del cómico (236). Dado que el chiste es un juego con las propias palabras y los propios pensamientos, permite prescindir materialmente de la persona-objeto, pero no de la tercera persona, que es la que disfruta y al mismo tiempo es juez de lo que escucha. Ahora bien: la posición de superioridad (me río de lo torpe, de la falla, de lo poco hábil) no es la única posibilidad de la risa en lo cómico y en el chiste. Otro mecanismo, ilustrado por el chiste del epígrafe, tiene que ver con lo incongruente, con el conflicto entre dos órdenes distintos, con la ruptura de expectativas (de ahí el efecto cómico de lo absurdo) (Olsen, 1990: 20). La pregunta "¿Qué es negro por fuera y amarillo por dentro?" nos lleva, guiados por el verbo *ser*, al orden de lo ontológico, mientras que la respuesta nos descoloca saliéndose de ese orden (un pollito ninja no es, no existe), y el efecto cómico se produce por el par imposible "pollito" y "ninja".
- 4 Fernand Janson, en *Le comique et l'humour* (1956: 61), explica esta forma del efecto cómico al decir que reímos de lo que es absurdo, en el sentido de algo que es verdadero y falso al mismo tiempo: "es eso y al mismo tiempo no lo es", es lógico e ilógico, adecuado y erróneo; es lo que es y al mismo tiempo su contrario. Es por este mismo mecanismo que aquello que no entendemos puede hacernos reír; lo consideramos automáticamente absurdo o carente de sentido, y eso nos causa gracia. Ya un texto tan antiguo como el *Arte de la guerra*^[1] (1999: 31-32) testimonia esta forma del efecto cómico: Sun Tzu, extraordinario estratega, habiendo sido convocado por un soberano para realizar una demostración práctica, explica un código de órdenes muy sencillas a un ejército de mujeres del palacio formado para la ocasión, y luego da una orden imposible (ir hacia dos lados al mismo tiempo); las mujeres, obviamente, ríen (lo cómico de la contradicción, de la unión de lo que no va junto). Pero luego da una orden correcta y las mujeres ríen también: en este caso, la risa es causada por no tomar en consideración o por desconocer el código utilizado, lo que lleva a decodificar como absurdo algo que no lo es^[2].
- 5 El humor es "la más modesta de las variantes de lo cómico" (Freud, 1981: 385), ya que completa su ciclo en el mismo individuo: la participación de un segundo individuo no agrega nada (si nos reímos de alguien que practica el humor es porque nos ponemos en su lugar). El sujeto se ríe de sí mismo poniendo distancia, mirándose, digamos, desde afuera. Esta mecánica permite que las variantes del humor sean innumerables, dependiendo de la emoción que es economizada: piedad, desprecio, dolor, ternura, etc. (390). Así, mientras el chiste y lo cómico comparten con el humor el aspecto liberador (de la inhibición, del esfuerzo de la representación), el humor tiene algo de sublime y de elevado; tiene una dignidad totalmente ausente por ejemplo en el chiste, que o bien tiene por objeto una simple obtención de placer, o bien pone ese placer al servicio de la agresión (402-403). Todos estos rasgos permiten a Freud definir el humor como "un don raro y precioso", del que no todo el mundo es igualmente capaz (408).
- 6 Todos compartimos la mecánica de los procesos psíquicos que nos hacen reír; no todos reímos de lo mismo. Aquello que genere nuestra hilaridad estará definido por nuestra *sensibilidad*, ese complejo entramado que engloba nuestras elecciones

estéticas. Este trabajo se centrará en los fenómenos de lo cómico en el marco de una sensibilidad específica: la de lo bizarro.

2. Lo bizarro, sensibilidad *camp*

- 7 Ya habíamos comenzado, en un trabajo anterior, a esbozar una definición de lo bizarro:

"La palabra "bizarro" proviene del vasco (*bizarr*, barba) y significa valiente, espléndido, apuesto. El *Diccionario enciclopédico* editado por Montaner y Simón en 1912 ya señala críticamente un uso diferente del término entendido como raro, caprichoso, extravagante e instalado por algunas traducciones del francés. El prólogo de *Cine bizarro*, de Diego Curubeto (1996: 5), menciona esta transformación -cita incluso la edición de 1890 del diccionario- y atribuye la permanencia de ese significado "prestado" a la ausencia en el castellano, lamentada por Borges, de adjetivos como *bizarre* o *weird* -muy extraño, inusual-. En la actualidad casi no se usa el término en su sentido original, que ha sido reemplazado por el significado "erróneo". Tal evolución resulta adecuada para una palabra que da nombre a una sensibilidad que se solaza en el culto de lo "malo", lo fallido, lo desmesurado, lo muy evidentemente mal hecho (Steimberg, A.- Vázquez Villanueva, G. en prensa)."

- 8 Una breve búsqueda en la Web, informal diccionario de uso de estos tiempos, permite confirmar y precisar estas afirmaciones: los únicos usos del término que hacen alguna referencia al sentido original aparecen en sitios españoles. El creador de uno de ellos, Fran Morell (2003), escribe: "*No estoy muy seguro de lo que significa 'bizarro'* para un latinoamericano. En español, equivale a 'valiente'. En inglés, 'bizarre' significa 'extraño'" (el subrayado es nuestro). Y, en el mismo texto:

"Por cierto, y para los que me bombardean constantemente... ¡**no soy argentino!** Soy europeo, orgulloso ciudadano natal de Vigo (Galiza), y ni siquiera he viajado nunca al hemisferio sur. Por favor, no me enviéis más mensajitos con noticias de Argentina."

- 9 Esto nos proporciona más datos: el "nuevo" uso de "bizarro" es, en su dimensión actual, una invención latinoamericana y muy especialmente, argentina (hasta el punto de que el sólo uso del término lleva a la atribución de esa nacionalidad). El hecho de que *Buenos Aires Rojo Sangre*, "festival de cine de terror, fantástico y bizarro", vaya por su quinta edición, y de que el único libro dedicado al cine bizarro, el ya mencionado *Cine bizarro*, sea de autor argentino, confirma esta posición predominante.

- 10 Si "bizarro", en su uso actual, está más cerca del significado del término inglés o del francés que del sentido original, el sintagma "cine bizarro" connota muchas más cosas que la simple rareza, por intensa que ésta sea. El cine bizarro abarca principalmente lo que en otras latitudes se denomina "cine clase B" y "cine clase Z". El cine clase B tiene su origen en la política del doble programa puesta en práctica por los estudios de Hollywood en la década del '30 (Tesson, 1997: 5); para paliar los efectos de la crisis económica en la venta de entradas, se le empieza a ofrecer al espectador dos filmes por el precio de uno. El segundo filme, o filme B, al ser una herramienta de marketing, un *plus* al producto vendido (el filme A), estará condicionado por diferentes factores: no puede durar demasiado (el público ya vio un largometraje), debe llevar al público a las salas y no puede costar mucho. La fórmula es un éxito (el 85% de los cines practican el doble programa en 1935), y para cuando las cifras de venta de entradas vuelven a los niveles anteriores a 1930 (en 1946), el público ya le tomó el gusto al filme B. El declive del sistema de doble programa se producirá recién en la primera mitad de los '50, por una confluencia de factores financieros y la competencia de la televisión (Tesson, 1997: 6); la industria pasa entonces del filme B al *exploitation film* o *formula film*, que consiste en reproducir, con bajo presupuesto, grandes éxitos comerciales. Se llama "serie Z", en principio, a los filmes producidos para la televisión por directores formados en la clase B; las condiciones de producción (el poco tiempo disponible obliga a utilizar una alta cantidad del metraje filmado) prolongan la tradición industrial y los métodos del cine B, del que el cine clase Z sería una subespecie. La denominación (clase Z) se debe al bajo nivel técnico de estas producciones.

- 11 ¿Bizarro, entonces, es un sinónimo para cine clase B o Z? No: mientras lo "clase B" es un dato de las condiciones de producción de un filme, *lo bizarro está en el ojo del que mira* (el filme que se propone a sí mismo como bizarro es una categoría novísima, de la que hablaremos luego), es una categoría atribuida al filme por el espectador. Lo bizarro implica una apreciación estética; por lo tanto, para explicar lo bizarro es necesario analizar al sujeto que lo disfruta.

- 12 Tesson (1997: 8) señala que hay dos maneras de considerar el cine clase B o Z: o se ve en él la falla, el intento ridículo de imitar lo inimitable (el cine clase A), o se valoriza la producción dentro de la restricción; mientras que la segunda proposición, en la que él se incluye, tiende a ennoblecer el papel del cine B como defensa e ilustración de una cierta idea de la puesta en escena, la primera sería un ejemplo del "gusto perverso por una indiscutible mediocridad". El hipotético cinéfilo-crítico del primer caso sólo ve la falta, el error; el del segundo, sólo ve la producción en un marco de extrema restricción y la glorifica. El problema de este esquema es que es

binario, que sólo enuncia dos posiciones antagónicas y que respeta a rajatabla el principio de no contradicción (o X es bueno o X es horrible; no hay otra opción). Es posible enunciar, sin embargo, una tercera posibilidad: la del sujeto que une el disfrute con el error y lo fallido una consideración "seria" del objeto (en el sentido de que es un objeto que merece ser estudiado, analizado y clasificado, y no simplemente desechado -o guardado- como basura). La basura, para nuestro tercer sujeto, puede ser sublime. Esta postura frente a un tipo particular de filmes "malos" es la posición de nuestro *connaisseur* de lo bizarro; su sensibilidad se muestra, por ende, como una forma de la sensibilidad *camp*.

- 13 "La esencia de lo *camp* -escribe Susan Sontag en "Notas sobre lo *camp*" (1996: 360)- es el amor al artificio y a la exageración"; este rasgo es un componente esencial del gusto por lo bizarro. El fan de lo bizarro rescata y disfruta, en los filmes clase B o Z que eleva a la categoría de joyas, aquello que está de más, el artificio que se muestra como tal. La definición última que proporciona Sontag de lo *camp*, "es bueno porque es horrible" (376), resulta también muy adecuada para lo bizarro^[3]. Lo horrible tiene, en lo bizarro, un doble nivel: la obra bizarra suele tratar de lo horrible (muchos de los filmes bizarros son o pretenden ser filmes de terror), además de ser horrible ella (en términos de una evaluación estética con valores estándar o *mainstream*). Lo exagerado y lo artificioso de la obra bizarra influyen también en otro de sus rasgos constitutivos: el fracaso de sus intenciones, que se debe a una absoluta falta de relación entre el modelo al que se aspira y los medios con los que se cuenta. Esto, como lo explica Tesson, es un rasgo característico del cine B, la cantera principal de los filmes bizarros:

"Lorsque l'industrie du double programme s'est développée, on a imité les modèles en place (les genres), sans réaliser que les contraintes de production (budget, temps, de tournage, choix des acteurs), ne permettaient pas de les reproduire à l'identique (Tesson, 1997: 8). »

- 14 La inadecuación entre los objetivos y los medios de producción es uno de los rasgos esenciales de lo bizarro, y de ahí surge la respuesta emocional que genera en su público, que ríe con la torpeza de lo que está viendo y se entenece con la seriedad de la enunciación (el filme bizarro quiere ser un filme "en serio", ignora los obstáculos que se lo impiden^[4]). En este sentido, el efecto del cine bizarro se emparenta con lo que Freud define como "ingenuo" (Freud, 1981: 302-303), la forma de lo cómico más cercana al chiste. Lo ingenuo, como lo cómico, se encuentra (no se hace), y se manifiesta espontáneamente en las palabras y las acciones de otras personas (nunca del "descubridor" del discurso o el acto ingenuos), que ocupan el lugar del segundo personaje (la persona-objeto) de lo cómico o del chiste. Aquél en el que se descubre lo ingenuo produce, por ignorancia o por inocencia, una suerte de chiste involuntario. En el ejemplo que proporciona Freud, dos niños están representado ante sus parientes mayores una obra de su autoría, en la que el marido vuelve al hogar luego de largos años de próspero y arduo trabajo en lejanos lugares; la niña que hace el papel de la esposa dice, feliz, que ella también ha trabajado mucho; la prueba: doce niños (doce muñecas) que duermen plácidamente. Para sorpresa de los jóvenes autores, el público ríe estrepitosamente. La posición del testigo o descubridor de lo ingenuo frente al sujeto en el que se manifiesta es la del adulto ante el niño. La condición de posibilidad de lo ingenuo es que uno de los sujetos (el testigo, el que ríe) posea inhibiciones que el otro no (308); en el caso de lo bizarro, sentido del ridículo.

3. El cine B y el cine de los géneros de lo imaginario como consumo conjunto

- 15 El placer de lo bizarro no se encuentra únicamente, como podría pensarse, en lo cómico, sino en la combinación del disfrute de lo cómico con una atracción (y un conocimiento) por el campo en el que se manifiesta o con el que pretende enlazarse; esto es, el cine de los géneros de lo imaginario^[5]. El fan de lo bizarro es, también (o suele ser, o convive con) un amateur de los géneros en los que el bizarro se inspira: los espacios de difusión de lo bizarro y del cine clase B son también espacios de difusión de esos géneros; así, *La Cosa*, la primera (y por el momento única) publicación en ocuparse de lo bizarro llevaba como subtítulo "Cine fantástico y bizarro"^[6]. Sucede que se ha producido una sinergia entre la clase B como categoría fílmica y los géneros de los que ésta se nutrió, y la consecuencia de esto ha sido la constitución de un doble objeto de consumo cultural, muchos de cuyos rasgos derivan de una oposición al arte y la cultura "serios"^[7].
- 16 La relación entre los géneros de lo imaginario y lo bizarro proviene de los filmes B, que imitaban los modelos existentes (los géneros) del cine *mainstream*; si lo bizarro se focaliza en el terror, lo fantástico o la ciencia-ficción más que en otras categorías es porque en estos géneros la falta de relación entre los medios con los que se cuenta y el modelo al que se aspira cobra proporciones dramáticas. El gusto bizarro implica un gusto por el exceso: no se inclina por lo "malo" sino por lo muy malo; descarta una obra mediocre y elige la que fracasa completamente en sus intenciones explícitas, en el efecto que evidentemente busca crear. Esto explica el lugar primordial que ocupa el cine de terror (dentro del cine de géneros de lo imaginario) en la involuntaria cantera bizarra: dado que un filme de terror se define primordialmente por el efecto que busca producir, fallar en eso implica fallar de manera esencial. Y ya que la falla en la

producción del efecto de terror resulta primordial, es importante asimismo comprender el efecto en sí.

- 17 El cine de terror se nutre del imaginario y de la mecánica de una literatura en la que el efecto ocupa también lugar primordial: la fantástica. Para, entre otros, Roger Bozzetto (2002: secc. 1), el eje de lo fantástico es la creación de un "sentimiento de lo fantástico": la sensación de estar situados en un universo sólido y coherente desaparece al presenciar algo que no puede ser y que sin embargo es *impossible et pourtant là*. Muchas definiciones de lo fantástico se centran en esta contradicción:

"Roger Caillois [...] le décrivait comme une «rupture de l'ordre reconnu, [une] irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (Caillois 1965 : 161). Irene Bessière (1974 : 62), pour sa part, faisait de la transgression du principe de non-contradiction la base de sa définition du fantastique, qui consisterait dans la confrontation de deux ordres, l'un naturel et l'autre extra-naturel, qui se neutralisent l'un l'autre. Charles Grivel (1992 : 11 y 20), continuant cette tradition, appelle 'fantastique' «ce qu'on ne peut pas voir et que l'on voit pourtant», et où «le sentiment de la contradiction prédomine». Pour qu'il se manifeste, il faut que quelque chose de tout à fait inexplicable intervienne, car il est au-delà de la compréhension et de l'assimilable (33). Et, encore une fois, «le fantastique ne se situe donc bien que dans son effet» (191). (Steimberg, A., en prensa)."

- 18 La sensación de estar frente a algo que no puede ser y que sin embargo es. Esta concepción del efecto fantástico y, en parte, terrorífico, *se asemeja a la forma de lo cómico que habíamos definido como lo absurdo*: algo que es eso y al mismo tiempo no lo es, que es lógico e ilógico, adecuado y erróneo (Janson, 1956: 61); la idea de un conflicto imposible e irresoluble entre dos órdenes también está presente en esta definición. Esta similitud puede explicar en parte porqué lo cómico es inherente al consumo del par cine B/ cine de géneros de lo imaginario (por supuesto, sólo cuando el sujeto en cuestión se asume como consumidor de esta categoría de objetos culturales)

3.1. El doble objeto cine clase B- cine de los géneros de lo imaginario: escenas de consumo y destinatarios ^[8]

- 19 La terminología nunca es un asunto menor, y menos aún cuando de lo que se trata es de definir objetos culturales; en el caso de los géneros de lo imaginario y sus fenómenos adyacentes cobra una importancia aún mayor, debido a que la presencia de falsos cognados dificulta la traducción de los conceptos: términos similares designan objetos distintos (pero relacionados) en varios idiomas. El hecho de que el *Brussels International Festival of Fantasy Film* (BIFFF), un festival realizado en un país principalmente neerlandófono y francófono, tenga un nombre en inglés no es caprichoso ni aleatorio, ni responde únicamente al dominio anglófono en el terreno cultural del que el festival se ocupa: el término *fantasy* es mucho más abarcador que el francés *fantastique*; mientras este último, en su acepción más amplia, define aquellos relatos en los que algún elemento desestabiliza o deconstruye las nociones estándar de lo real ^[9], *fantasy* abarca toda producción narrativa que construya deliberadamente un mundo cuyos principios de funcionamiento diverjan de los del mundo "real" ^[10], sean éstos inteligibles o no. La elección de la denominación *fantasy* permite al festival no traicionar una elección de filmes centrada en los géneros de lo imaginario. Más difícil de explicar (al menos desde este punto de vista) resulta la modificación, a partir de la séptima edición del festival en 1989, del nombre en francés del festival, que pasa a ser *Festival International du Film Fantastique, Science-Fiction et Thriller de Bruxelles*, cuando el *thriller* no entra en el concepto de géneros de lo imaginario. Esta transformación modifica el perfil del festival, que se presenta ahora como abarcando un abanico mucho más amplio de géneros populares. La inclusión del *thriller*, en tanto variante del policial, no es, de todas maneras, injustificable: las semejanzas entre el funcionamiento del relato policial y del fantástico ya han sido señaladas numerosas veces (ambos parten, en un principio, de un hecho inexplicable, y en los dos se produce un debilitamiento, momentáneo en el caso del policial, de las certezas de los personajes con respecto al funcionamiento del mundo que los rodea), pero redefine la oferta fílmica del festival como centrada en el *efecto*, lo cual es coherente con el lugar importante que ocupan el terror (un género que se define casi exclusivamente por el efecto que producen los relatos que define) y sus tópicos en la imaginería del festival, que cierra todos los años con un "Baile de los vampiros", en referencia a la traducción francesa del filme de Polanski *The Fearless Vampire Killers*. El nombre elegido para bautizar la fiesta de clausura del festival dice bastante de la posición de la instancia enunciativa: el filme citado/ homenajeado no es un filme "serio" de terror sino una parodia, en un gesto de toma de distancia de los mismos objetos que constituyen la razón de ser del festival. El festival se apropia y hace suyo el carácter "poco serio" de los objetos que toma (en oposición, por ejemplo, al "gran cine"). El mismo gesto, la misma estrategia puede encontrarse en *La Cosa*, que también evidencia una toma de distancia con respecto a su objeto (usar el término "bizarro" implica ya un reconocimiento de cierta "mala calidad"). Sería simplista pensar que la única función de esta toma de distancia es la de otorgarse el permiso de un consumo cultural culposo (como si dijese "yo sé que esto es malo, ahora déjenme disfrutarlo"), por más que esto pueda estar presente en cierta medida, porque el enunciatario también se

- invierte de las características del objeto que lo ocupa: al reconocer que algo que me gusta es ridículo me vuelvo yo también ridículo (el público o el lector avala, con su presencia, esta toma de posición). Al reírme de lo que me gusta me vuelvo yo también digno de risa, lo cual implica un gesto humorístico.
- 20 Se han señalado hasta ahora dos rasgos comunes entre dos espacios de difusión de este doble objeto, como son la revista *La Cosa* y el *Festival de Cine Fantástico* ^[11] de Bruselas. En primer lugar, precisamente la elección de ese objeto doble como eje temático; en segundo lugar, una posición enunciativa particular de toma de distancia humorística de ese mismo objeto (en *La Cosa*, la sección de reseñas lleva el subtítulo "basura por doquier"). Es de suponer que el público de ambos espacios se sentirá convocado por esta combinación de factores, pero esto no implica de ninguna manera que deba tratarse de un público homogéneo, ya que el foco de atención puede centrarse más en algún aspecto en especial de esa identidad compuesta. *La Cosa*, por ejemplo, se dirige tanto a un lector hiperinformado que maneja con facilidad los códigos de la clase B como a un público de cine de género menos "formado", más difuso, que conecta con el tono informal de la enunciación pero que puede ser menos sensible al encanto bizarro: un público más *maisntream*. Un ejemplo de esto es
- "la doble cita presente en el nombre de la revista ^[12], que la inscribe tanto en la ciencia-ficción llena de alusiones políticas del Hollywood de los '50 como en el terror más *gore* ^[13] de los films de Carpenter y demuestra el ofrecimiento de varios niveles de lectura que apelan a más de un tipo de lector (inclusive el menos conocedor, que no echará de menos el no captar la referencia al poder justificar el nombre con el difuso e indefinido universo de lo bizarro) [...]. Con este tipo de códigos la revista corteja al lector más informado, al *connaisseur* de lo bizarro y del cine de terror (los chistes ocultos son una especie de premio para su competencia), pero no expulsa a otro tipo de lector menos específico (Steimberg, A.- Vázquez Villanueva, G. en prensa)."
- 21 El doble póster que la revista ofrece de regalo en el número 51 también muestra esta dualidad: dado que se trata de una sola lámina con un póster de cada lado, el lector debe elegir uno de los dos; cada cara representa los gustos de uno de los tipos de lector arriba enunciados. De un lado está el afiche de la última parte de la saga *Scream*, la exitosa trilogía de Wes Craven, que deconstruye desde el humor los clichés del subgénero en el que se inscribe, las *slasher movies* ^[14], sin ser una simple parodia; del otro, el afiche de un filme de ciencia-ficción de los años '50 ^[15]. Una diferencia central entre una y otra opción es que *no hay humor* en los objetos preferidos del *connaisseur* de la clase B (como el segundo póster), sino el chiste ingenuo (involuntario) que Freud define; sí lo hay en un metafilme de terror como *Scream* ^[16], y esto hace suponer distintas escenas de visionado: no sólo no se ríe igual ante lo cómico involuntario que ante el ejercicio del humor o ante el chiste, sino que además, y más importante aún, quienes ríen en cada caso son diferentes. El análisis de la estructuración de la oferta fílmica y de algunas escenas de visionado del BIFFF nos permitirá ahondar un poco más en la manera en que las diferentes formas de la risa se manifiestan en un espacio de difusión de nuestro doble objeto.
- 22 El *Festival de Cine Fantástico* de Bruselas presenta dos caras distintas: la de su sede central y la de la sección "La Séptima Órbita". La sede central del festival es el Pasagge 44, un amplio espacio de dos niveles que posee una gran sala de cine, un escenario para conferencias y un bar, y en el que el lugar disponible permite organizar muchos tipos de eventos. El cine *Nova*, por su parte, en el que se desarrolla la segunda sección, es un cine con una fuerte identidad propia. Asociación sin fines de lucro consagrada a la difusión del cine independiente, el *Nova* es definido desde su sitio de Internet ("Nova?", 2004) como una "pantalla no comercial" que privilegia lo alternativo y como un espacio idóneo para festivales pequeños y para organizaciones más grandes deseosas de lanzar nuevas secciones "más arriesgadas" ("Évenements spéciaux", 2004). La insistencia en la defensa de la propia identidad es constante; "La Séptima Órbita" es mostrado casi como un festival paralelo al ser definido como "un festival polimorfo y radical sobre lo extraño y lo insólito en coproducción" con el BIFFF. Lo alternativo, lo raro, lo distinto, son los valores que rigen la construcción de la identidad de la sección y del espacio que la alberga: en el editorial del programa del año 2003, se presenta a "La Séptima Órbita" como una "excrecencia extraña del Festival de Cine Fantástico Bruselas" (*Nova*, 63, 2003) ^[17]. También se la define como "no comercial", pero esto no implica un rechazo por los filmes concebidos como productos comerciales: el cine de luchadores de catch, un género que hizo furor en México en la década del '60, estuvo presente también en la edición 2003 con tres filmes. Lo no comercial no implica una opción absoluta por el cine de autor (que también se incluye, a través de películas de Buñuel o Jodorowsky): aquello que fue concebido como producto para un gusto popular pero que se ha convertido con el tiempo en objeto de culto tiene su lugar asegurado, y esto no es sino otra forma de la postura aristocrática en relación con la cultura que Sontag (1996: 373) enunciaba como marca de lo *camp*. De manera coincidente, los íconos de lo que en Argentina y Sudamérica se llama "cine bizarro" ocupan un lugar especial en la sección, y esto más allá de la oferta fílmica: la exposición de la artista Spacepafapaf presenta pinturas y objetos que giran en torno a diversos personajes de este cine, entre ellos el luchador mexicano Santo, "el Enmascarado de Plata", héroe de dos de las películas programadas. Por su parte, la oferta fílmica de la sede central del festival es mucho más amplia, no sólo por la inclusión de *thrillers* (cuyo género se indica con un color especial en el programa; los *thrillers* se reconocen como un objeto distinto) también

abarca filmes de las más diversas condiciones de producción, desde grandes producciones norteamericanas hasta la "microproducción" argentina, filmada en formato beta, *Plaga Zombie: Zona mutante*. Se trata, como se ve, de espacios bien diferenciados, y los códigos del comportamiento del público serán por ende también distintos.

- 23 Nutrida de códigos que se fueron forjando a lo largo de veintidós ediciones, una función del BIFFF (sede central) guarda poco en común con los protocolos tradicionales de una proyección cinematográfica, ya que los espectadores, lejos de guardar silencio, participan activamente. Estas participaciones están en general altamente codificadas, y consisten exclusivamente en chistes o comentarios jocosos en reacción a lo que muestra la pantalla. La acción del público comienza con la proyección, interactuando con el institucional del festival: una serie de gritos y melodías tarareadas se hacen escuchar siempre en el mismo momento. Una vez comenzado el filme, es evidentemente más difícil establecer pautas concretas de comportamiento. Una cosa es clara: la cantidad y asiduidad de las participaciones dependerá principalmente de la dinámica que se establezca en cada caso; cuanto más entusiasta se muestre el resto del público (por medio de risas y aplausos), más chances hay de que los chistes y comentarios se multipliquen. Las participaciones del público pueden dividirse en dos tipos: 1) las codificadas, que tienen que ver con tópicos o situaciones recurrentes del cine de terror o fantástico y que se repiten en distintas proyecciones de filmes de esos géneros; 2) las de situación. Éstas pueden a su vez subdividirse en dos subtipos: las más superficiales, que subrayan elementos de lo que sucede en pantalla en busca de producir un efecto cómico, y las que interactúan con la trama del filme. Veamos tres ejemplos de las participaciones codificadas: a) se grita "¡La puerta!" cada vez que una puerta queda abierta (sólo en situaciones en las que eso connota un peligro); b) se grita "¡La heladera, la heladera!" cada vez que los personajes están buscando a alguien que no aparece; c) se emite un aullido cada vez que el filme muestra la luna. Estos ejemplos, y todos los comentarios del público, tienen en común un carácter marcadamente anticlimático. En el ejemplo a), el público actúa contra un mecanismo creador de suspenso; en el ejemplo b), más complicado, los espectadores hacen una especulación jocosa (la persona buscada está en la heladera y, por ende, muerta) que juega con los verosímiles del cine de terror más truculento; en el ejemplo c) se evoca evidentemente otro ícono del cine de terror: el hombre-lobo. Las participaciones de situación superficiales son las más numerosas (son también las más fáciles), y son tributarias de una comicidad rudimentaria y gruesa, muchas veces de contenido sexual. En los comentarios que interactúan con la trama del filme es donde más evidente se hace la intención anticlimática^[18], ya que su efecto cómico consiste exclusivamente en eso. Resulta interesante el cuadro que esto construye: el sujeto emite los comentarios que atentan contra las intenciones de la obra como un espectador atento y como un conocedor de los códigos del género. Su burla no es una burla desde afuera: se burla de aquello que forma parte de su identidad de fanático de un tipo de cine.
- 24 Una función en la sección del cine *Nova* es una experiencia completamente diferente a una función en la sede central del BIFFF. Aquí el público también participa, pero esta participación se da únicamente a través de la risa; no hay comentarios ni chistes: la comunión del público se da únicamente por un mismo sentido de lo cómico (una comicidad, por parte del filme, involuntaria). Durante la proyección, por ejemplo, de la aventura de Santo *La invasión de los marcianos* (Crevenna 1966), el público ríe ante los extraterrestres de melena rubia y pectorales descubiertos o ante las frases moralizadoras del héroe.
- 25 Como se ve, la risa surge de manera distinta en las dos sedes del festival; mientras la única forma dominante de lo cómico que se hace presente en *La séptima...* es lo ingenuo, en el Pasagge 44 lo que domina es el chiste y hay lugar para el humor (me burlo de mí mismo en mi carácter de fan de un tipo de cine), cosa que no sucede en el *Nova*. Que una y otra actitud surjan de la misma fuente (el carácter poco serio o poco respetable de los géneros y de los tipos de filmes tomados) no diluye sus diferencias: el que ríe de lo ingenuo se coloca a salvo, no puede convertirse él en objeto de risa; la risa ante lo ingenuo es una risa de superioridad, por más que contenga simpatía ante su objeto (como se tiene simpatía por la ingenuidad de un niño).

4. Lo bizarro como molde: de lo cómico al humor

- 26 Hablar de cine bizarro, ya se ha dicho, no es lo mismo que hablar de cine clase B o Z: en el último caso se está hablando de condiciones de producción, mientras que lo bizarro es una etiqueta que el observador pone. Esto marca una diferencia: no puede ser lo mismo considerarse un fanático o un amateur de una categoría preexistente (el cine clase B, el cine de terror, etcétera) que poseer un término que defina y codifique la propia sensibilidad y funcione como símbolo identitario^[19], por más que los objetos de interés sean prácticamente los mismos. La identidad bizarra engloba consumos que en otras coordenadas geográficas y culturales se dan separados, aunque más no sea mínimamente: equivalentes al aristocrático snobismo *camp* de los espectadores del *Nova* y a la mezcla de alegría adolescente y erudición de los espectadores de la sección central del BIFFF se dan sin problemas entre los cultores de lo bizarro^[20]; es que lo bizarro no puede ser —interesado como está en objetos

que presentan siempre un choque entre dos órdenes distintos— ya sea de manera involuntaria o deliberada, una sensibilidad monolítica. El gusto bizarro mezcla objetos culturales que, si bien suelen circular por los mismos espacios de difusión, carecían de denominación global que los uniera, y una de las consecuencias más importantes de esta operación es que permite la irrupción de un nuevo objeto cultural: el filme que es bizarro desde su concepción y no a partir de su recepción; el cine bizarro puede pasar, a partir de esto, a convertirse en género ^[21] y dejar de ser un estilo (un "modo de hacer") involuntario ^[22].

27 Este nuevo bizarro, este bizarro a propósito, toma como modelo al cine bizarro original ^[23], al que lo inspiró; lo que lo diferencia (enorme diferencia) es la enunciación ^[24]. Se trata de los mismos temas, de relatos similares y de una idéntica (o aún más extrema) escasez de recursos, pero utilizados indefectiblemente desde otro lugar y para un público totalmente diferente: el querer hacer mucho con poco o nada (esa marca de fábrica de la clase B y Z) deja de ser una fatalidad para convertirse en un programa; si el cine B o Z es un espacio en el que se cae, lo bizarro es un lugar que se elige. La producción dentro de la restricción se vuelve lúdica. En el mismo proceso, la comicidad involuntaria deja paso al chiste, al *gag* y al humor, en virtud del abrazo al ridículo que una realización así implica. Ese no tomarse en serio, esa auto-burla indispensable para que se manifieste el humor, es parte de la ética y del juego de lo bizarro: lo bizarro de un filme que se pretende tal no es sólo su resultado final sino también el proceso de producción; de ahí la importancia de las peripecias, hechas públicas desde el principio, de los responsables de *Plaga Zombie* (filme del que *Zona Mutante* es secuela) para conseguir su magro presupuesto, que incluyeron una pelea televisiva fraguada para cobrar los viáticos del programa ^[25]. Si el gusto por lo absurdo se suma al gusto de un cine de género en el *fan* del doble objeto cine B/ cine de géneros de lo imaginario (categoría que engloba al cultor de lo bizarro), el humor es el elemento incorporado cuando lo bizarro pasa a ser praxis, además de una forma de recepción estética.



Notas al pie

1. Según explica el sinólogo Samuel Griffith en su introducción, este primer clásico militar habría sido escrito entre el 400 y el 320 A. C. (Sun Tzu, 1999: 19). [\(volver al texto\)](#)
2. La anécdota se incluye aquí a modo documental no porque cumpla una función cómica en el texto (dos concubinas del rey, que ejercen de comandantes, son ejecutadas por su incompetencia), sino porque da testimonio del funcionamiento del efecto cómico analizado. [\(volver al texto\)](#)
3. Este postulado no implica una simple inversión del canon estético estándar: la posición *camp* y la bizarra no constituyen el reflejo invertido del eje "malo-bueno" del juicio estético corriente, sino que se alejan de él. [\(volver al texto\)](#)
4. El Ed Wood del film homónimo de Tim Burton es un ejemplo modélico de esta posición frente a la producción cinematográfica. [\(volver al texto\)](#)
5. El concepto de géneros o literaturas de lo imaginario se utiliza, en la teoría y la crítica francófonas, para englobar los géneros más alejados del principio de la mimesis. Ver, para un análisis comparativo de dos de estas formas, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et Science- Fiction: deux littératures de l'imaginaire* (Bozzetto, 1992). [\(volver al texto\)](#)
6. Es interesante notar cómo se produjo un desplazamiento enunciativo (y no temático) en esta publicación, con el borramiento de la denominación "bizarra"; ahora es *La Cosa. Cine fantástico*, y si bien se mantiene el enfoque en la temática "extraña", se produjo una redefinición de la revista como dedicada a los géneros de lo imaginario: "La Cosa es LA revista en castellano sobre cine y TV de terror, ciencia ficción, fantasía y una tonelada de géneros extraños. Monstruos, espías, OVNIS, mujeres desnudas, hombres lobos en motocicletas, gladiadores aceitosos, hermanos siameses deformes, dinosaurios gigantes, campos nudistas, asesinos seriales, mutantes, enanos libidinosos, gorilas, súper héroes de segunda línea... Si no es real, está en La Cosa" (sic, "¿Qué es la cosa"). Así posicionada, la revista no es vista con buenos ojos por quienes reivindican lo bizarro como identidad (ver la entrevista al director bizarro Germán Magariños en <http://www.videotomia.com.ar/NUEVOGERMAN.htm>). [\(volver al texto\)](#)
7. René Prédal (1970: 13) recuerda que, cuando *Cinéma 57* consagró su especial veraniego al cine fantástico, "la rédaction avait cru bon de présenter avec humour ce numéro, pensant que le ton amusé ferait plus facilement accepter une telle étude autrement boudée par les 'cinéphiles sérieux'". [\(volver al texto\)](#)
8. El foco tanto de *La Cosa* como del BIFFF es menos un tipo de cine en sí que la estética que en él se manifiesta; así es como el festival puede abarcar eventos tan diversos como desfiles de moda, concursos de maquillaje o exposiciones artísticas. De cualquier modo, la mayoría de estas manifestaciones se concentra en dos espacios, lo cual vuelve posible una descripción esquemática del público. [\(volver al texto\)](#)
9. Ver, para una definición del efecto fantástico, Bozzetto, 2002: secc. 1. [\(volver al texto\)](#)
10. Es Kathryn Hume quien, en *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Fiction* (1984), define *fantasy* como el impulso opuesto a la mimesis. [\(volver al texto\)](#)

al texto)

11. El nombre corto del festival no debe llevar a confusión: el uso del término *fantastique* aplicado al cine se verifica como más amplio y menos preciso que en literatura. Así, tanto el libro de René Prédal *Le cinéma fantastique* (1970) como los editoriales del catálogo del Festival incluyen la ciencia-ficción dentro de lo fantástico (el de la 22ª edición -2004: 1- menciona a la ciencia-ficción y al horror como sus dos subgéneros más emblemáticos). Este uso se parece bastante al del término inglés *fantasy* concebido como pulsión opuesta a la mimesis. Para evitar confusiones terminológicas, evitaremos usar el concepto de "fantástico" en ese sentido amplio. (volver al texto)

12. Que alude a *The Thing* (John Carpenter, 1982) y por transitividad a la película de la que es *remake*, *The Thing (from another world)* (Christian Nyby- Howard Hawks, 1951). (volver al texto)

13. Se llama *gore* al cine de terror más gráfico (*gore* es el término literario para "sangre"). (volver al texto)

14. Literalmente, "películas de acuchilladores". *Halloween* y *Friday the 13th* son acabados ejemplos de este subgénero. (volver al texto)

15. La valorización de este afiche ilustra otro de los rasgos de lo *camp*: la relación del gusto *camp* con el pasado, escribe Sontag, es extremadamente sentimental (1996: 360). (volver al texto)

16. Como se señaló arriba, la gran mayoría de los momentos cómicos del filme consisten en burlas o deformaciones del subgénero al que el film pertenece. (volver al texto)

17. Nótese que esto implica una definición por la exageración: ser "una excrecencia extraña" del BIFFF es ser, digamos, lo raro de lo raro. (volver al texto)

18. Durante la proyección del filme coreano *A tale of two sisters* (Kim Jee-won, 2003), un espectador se adelanta (y acierta), para hilaridad general, a una réplica de uno de los personajes, que constituye un momento de intensa tensión dramática (que el comentario anula) porque revela un elemento clave del argumento: que uno de los personajes que muestra la pantalla no es real. (volver al texto)

19. Encontramos aquí otro punto de comparación entre lo bizarro y lo *camp*, del que Sontag dice que "tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos" (1996: 360). (volver al texto)

20. *La Cosa* es un ejemplo acabado. (volver al texto)

21. "Bizarro" es, de hecho, una de las categorías en las que se puede competir en el festival *Buenos Aires Rojo Sangre*. (volver al texto)

22. Ver, para una definición precisa de los conceptos de género y estilo, Steimberg, O., 1993. (volver al texto)

23. La ya citada *Plaga Zombie: Zona Mutante* mezcla zombies, extraterrestres y un luchador de catch, en la tradición del "mejor" cine bizarro. (volver al texto)

24. Entendida como "el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que un texto se *construye* una situación comunicacional" (Steimberg, O.: 1993: 44) (volver al texto)

25. Se trataba de *Forum*, conducido por el ex-fiscal Luis Moreno Ocampo. (volver al texto)



Bibliografía

- "Edito", en *Nova* N° 63. Bruselas, 2003. 2.
- "¿Qué es la cosa" en <http://www.lacosaonline.com>, junio 2004.
- "Entrevista a Germán Magariños, el anti-mainstream", en <http://www.videotomia.com.ar>, junio de 2004.
- "Évenements spéciaux", en <http://www.nova-cinema.com>, junio de 2004.
- "Nova?", en <http://www.nova-cinema.com>, junio de 2004.
- Bessière, I. (1974) *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- Bozzetto, R. (2002): "Y a-t-il des objets fantastiques?", en <http://www.noosphere.org>, junio de 2004.
- (1992) *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et Science- Fiction : deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Cailliois, R. (1965) *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- Curubeto, D. (1996) *Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo, y violencia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Freud, S. (1930) *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Saint-Amand: Gallimard, 1981.
- Grivel, C. (1992) *Fantastique-fiction*. Paris: PUF.
- Hume, K. (1984) *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Fiction*. London: Methuen.
- Janson, Fernand (1956) en *Le comique et l'humour*. Bruxelles: La Renaissance du Livre.
- La Cosa. Cine fantástico y bizarro*. N°51. Buenos Aires, abril de 2000.
- Morell, F. (2003): "El (ir)responsable" y "El nombre de este sitio web", en <http://www.cinefantastico.com>, junio de 2004.
- Olsen, L. (1990) *Circus of the Mind in Motion. Postmodernism and the comic vision*. Wayne: State University Press.
- Prédal, R. (1970) *Le cinéma fantastique*. Paris: Éditions Séghers.
- Sontag, S. (1966) "Notas sobre lo camp", en *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Steimberg, A.- Vázquez Villanueva, G. (en prensa) "Las brozas de la cultura" en *SYC*. Buenos Aires.
- Steimberg, A. (en prensa) "Fantastique et bande dessinée: le domaine de l'invisible. Une lecture de *La fièvre d'Urbicande*, de Schuiten et Peeters" en *RiLUnE*,

www.rilune.org.
Steimberg, O. (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
Sun Tzu (320 AC?) *El Arte de la Guerra*. Buenos Aires: Troquel, 1999.
Tesson, C. (1997) *Photogénie de la série B*. Paris : Cahiers du Cinéma.



Autor/es

Alejo Steimberg es Licenciado en Letras por la U.B.A. Es doctorando por la Universidad de Extremadura en el proyecto “Las literaturas de la Europa Unida” (<http://www.lingue.unibo.it/dottorati/LingueEuro/>), dentro del programa “Lo fantástico en la literatura europea”. Sus trabajos sobre las relaciones entre lo fantástico y el gótico, el romanticismo, las nuevas formas de textualidad informática y la historieta están en curso de publicación.
E-mail: alejosteimberg@yahoo.com.ar

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar